

Allmuth Behrendt (Leipzig)

**Offen für Veränderung. Modifizierung einer Werkgestalt  
am Beispiel von Krzysztof Pendereckis Oper *Die Teufel  
von Loudun***

Seit seiner Uraufführung am 20. Juni 1969 in Hamburg ist Krzysztof Pendereckis erstes Bühnenwerk von zahlreichen Bühnen in Europa und Amerika produziert worden. Die Einstudierungen basierten – und dies dürfte kaum bekannt sein<sup>1</sup> – nicht alle auf dem gleichen Aufführungsmaterial, sondern bezogen sich auf zwei differierende Gestalten des Werkes. Nach den Unterschieden zwischen ihnen – wie geringfügig sie sich im Detail auch vielleicht erweisen – sei hier ebenso gefragt wie nach möglichen Ursachen ihres Zustandekommens und nach ihren Auswirkungen.

Die Hamburger Uraufführung wie die parallel vorgenommene Produktion der Stuttgarter Oper (Premiere am 22. Juni 1969) brachte die Oper in Hinblick auf die dramaturgische und musikalische Konzeption quasi „vollständig“ auf die Bühne. Die Partitur allerdings war – vor allem in der Schluss-Szene – noch nicht dem eigentlich vorgesehenen Umfang entsprechend ausgeführt. Zur dritten deutschsprachigen Inszenierung, 1970 in Wuppertal, lag das völlig fertig gestellte Material vor, publiziert im Verlag B. Schott's Söhne Mainz mit deutschem und englischem Text.<sup>2</sup>

Die polnische Erstaufführung am 8. Juni 1975 im Teatr Wielki Warszawa präsentierte eine andere Version. Darin blieben die grund-

---

<sup>1</sup>Die zweite, abweichende Werkgestalt der *Teufel von Loudun* scheint wenig gegenwärtig und findet in Auseinandersetzungen mit dem Stück selten Erwähnung.

<sup>2</sup>Krzysztof Penderecki, *Die Teufel von Loudun*, Oper in drei Akten, Partitur, Mainz 1969 (PN: 42657), Klavierauszug [KA] deutsch/englisch (Studien-Particell), Mainz 1969 (ohne PN); zur Verlagsangabe B. Schott's Söhne Mainz ist jeweils – nachgeordnet – der polnische „Partnerverlag“ vermerkt, ohne dass entsprechend Auslieferungsländer vermerkt wären: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.

sätzlichen Konstellationen des Werkes ebenso unangetastet wie der Grundkonflikt bzw. die Grundaussage, die inhaltlichen Zusammenhänge und die grundsätzliche musikalisch-thematische Konstruktion. Doch sie wies Eingriffe auf, die im Wesentlichen in zwei Richtungen gingen: Zum einen gab es einige merkliche Auslassungen, Striche und Szenenumstellungen, zum anderen Zusätze.

Welcherart waren bzw. sind die Besonderheiten dieser – wie ich sie hier nennen möchte – „Warschauer Version“?

### 1. Auslassungen

In der Personenkonstellation fehlen zwei Figuren ganz: de Cerisay, der Stadtrichter, und Ninon, eine junge Witwe. Eliminiert wurden damit äußerlich, d.h. dem Umfang nach kleine Rollen. Doch der Verzicht hat in beiden Fällen inhaltliche Konsequenzen.

De Cerisay ist wie d'Armagnac, der Bürgermeister, als Sprechrolle angelegt, und repräsentiert gleichsam dessen Ansichten in der zweiten Reihe. Bei beiden Partien steht nicht so sehr ihre musikalische Charakterisierung im Vordergrund – diese vermittelt sich einzig durch die Ebene der Begleitung – als vielmehr ihr durch das gesprochene Wort vermittelter Standpunkt. Und der ist – in politischen Belangen der Stadt – auch der von Grandier. Die kleine Fraktion derer, die fast schon auf verlorenem Posten um den Erhalt eines freien Loudun streitet, wird durch den Verzicht auf die Figur de Cerisays empfindlich geschwächt. Indem in allen betreffenden Szenen seine Äußerungen nun d'Armagnac zugeschrieben sind, verengt sich auch die geistig-moralische Partnerschaft, die Grandier bleibt, einzig auf d'Armagnac, während diesem der – im Stück – einzige einflussreiche Mitstreiter entzogen wird. Hinsichtlich der dramatischen Spannung gerade in den Sprechszenen des 2. Aktes (II/2, II/9 = Warschau II/8) wirkt die Reduzierung auf einen reinen Dialog Grandier – d'Armagnac nicht förderlich. Auch in der 3. Szene des 2. Aktes (II/3), der Befragung Jeannes, übernimmt der „Bürgermeister“ den Part des „Richters“, dessen Amt für diese Situation – wenngleich dies nicht verbalisiert wird – eigentlich eine ganz andere, gewichtigere Funktion hätte.

Etwas ausführlicher betrachtet sei, welche Auswirkungen das Fehlen der Ninon hat. Die Sopranpartie erstreckt sich im Original ausschließlich auf den 1. Akt, darin auf die Szenen 1-3. Die Auftritte in den Szenen 1-2 sind lediglich stumm, nur agierend. Einzig in Szene I/3 steht Ninon singend und handelnd im Mittelpunkt der knapp geschilderten Situation von „Grandier und Ninon im Zuber“. Diese Szene bildet „die Fortsetzung von Jeannes Vision“ aus Szene I/1.

Indem in der „Warschauer Version“ Ninon in der Figurenkonstellation und die letztgenannte, brisante Szene im Handlungsablauf fehlen, reduziert bzw. verschiebt sich einerseits die Konfliktmotivation im Hinblick auf Jeanne, andererseits büßt das schillernde, ambivalente Charakterbild Grandiers eine seiner zahlreichen Facetten ein und erfährt eine gewisse „Glättung“.

Jeannes „Vision“ am Ende der großen Eröffnungsszene bleibt musikalisch unangetastet; es fehlt nicht ein Takt, den Textgehalt gibt die Übersetzung genau wieder. Durch das Streichen einer einzigen Regieanweisung verliert die Situation jedoch ein wesentliches Element, das überdies die Verzahnung mit der (ursprünglich) übernächsten Szene herstellte. Die Regie-Bemerkung aus dem Takt vor Ziffer 9: „Ihre krankhafte Phantasie gaukelt ihr [Jeanne] die Erscheinung von Ninon und Grandier in der Badescene vor“<sup>3</sup> ist des konkreten Verweises auf diese Szene beraubt. Das Bild, das Jeanne vorschwebt bzw. das sie zu sehen glaubt, ist nun ganz auf Grandier gerichtet: „Jej chora wyobraźnia podsuwa jej wizję Grandier“.<sup>4</sup> Sein unzüchtiges Verhalten wird nicht visualisiert, eine bzw. die Frau an seiner Seite nicht benannt – sie scheint nicht einmal zu existieren. Der reale Hintergrund, der konkrete Auslöser für Jeannes Vision fehlt somit – und wird später auch nicht nachgereicht –, ihre Motivation für die folgenden Gedanken bzw. Empfindungen scheint verschwommen, kaum nachvollziehbar.

Mit dem Verzicht auf Ninon wird in der „Warschauer Version“ Grandiers Zölibatsbruch einzig durch die Beziehung zu dem Mäd-

<sup>3</sup>Partitur, S. 14; KA deutsch/englisch, S. 30.

<sup>4</sup>KA polnisch: Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun, opera w 3 aktach*. Wyciąg fortepianowy, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1974 (PWN 1344), S. 30.

chen Philippe dargestellt. Gegenüber der Historie und dem Roman von Aldous Huxley hatte sich schon John Whiting bei der Anlage der männlichen Hauptfigur seines Dramas *The Devils*, das Pendereckis Libretto als Vorlage diente, auf nur einige amouröse Ereignisse aus dem ruhelosen, nicht uneitlen Leben der historischen Person konzentriert. Dies geschah gewiss auch zugunsten einer vereinfachten, klareren Figuren- und Handlungsführung. Whiting verzichtete auf des (historischen) Priesters so ganz andere Beziehung zu Madeleine de Brou, der ersten und einzigen Frau, welche Grandier – so Huxley – „als eine Persönlichkeit anerkannte und um dessentwillen liebte, was sie tatsächlich war“.<sup>5</sup>

Tritt in der „Warschauer Version“ Grandier nun ausschließlich als von (zumal echten) Gefühlen zu Philippe erfüllt auf, so verliert er die Don-Giovanni-haften Züge des – durchaus skrupellosen – Verführers, sein Charakter zeigt sich weniger unstet und lasterhaft. Der Tatbestand sündigen Lebenswandels bleibt, doch dieser scheint angesichts dieser einen Geliebten weniger schwerwiegend. Wenn schon Edward Boniecki zu Recht betonte,<sup>6</sup> dass Pendereckis und Whittings Grandier zwei unterschiedliche Charaktere aufgrund ihrer differierenden Gefühle und Ansichten sind, so kann man diesen Gedanken weiter fassen: Whittings Grandier ist nicht der Grandier Huxleys – Pendereckis Grandier im Opern-Original ist nicht der, dem man seit 1975 in der polnischsprachigen Werkgestalt begegnet ist.

Während die Figur der Ninon und die Badeszene (I/3) inhaltlich verworfen werden, bleibt die Musik dieses Abschnittes vollständig erhalten, nun allerdings an späterer Stelle, als Szene I/7. Mehr als die Hälfte der Takte ist um einen Ton nach oben transponiert. Die „alte“ Musik erhält jetzt einen neuen inhaltlichen Akzent, wenngleich es sich immer noch um einen Dialog zweier Liebender handelt. Wohl ist die Atmosphäre eines vertrauensvollen Miteinanders in beiden Konstel-

<sup>5</sup>Aldous Huxley, *Die Teufel von Loudun*, Roman, aus dem Englischen von Herbert E. Herlitschka, München 1992, S. 55.

<sup>6</sup>Edward Boniecki, *Penderecki's 'The Devils of Loudun' and the Case of Urbain Grandier*, in: Teresa Malecka (Hrsg.): *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20<sup>th</sup>-Century Theatre. Studies, Essays and Materials*, Krakau 1999, S. 73.

lationen in ähnlicher Weise gegeben; was die Szene zeigt (oder zeigen kann), dürfte sich wesentlich unterscheiden haben. In der „Warschauer Version“ fehlt jegliche Regieanweisung; auch wenn die unmittelbare Vorgeschichte dieser Szene kaum anders als in der Badeszene gewesen sein dürfte, wird dies nun nicht angesprochen oder gezeigt, sondern verschwiegen. Dies zu erreichen mag einer der Gründe für das Herausnehmen von Ninon und der ursprünglichen Szene I/3 gewesen sein.

Selbst das Wegfallen des im Original nur stummen Auftritts der Ninon in Szene I/2 verursacht inhaltliche Korrekturen. Ursprünglich war ihr nicht aktiv in die Szene eingreifender Auftritt – die Regieanweisung in Takt 23 lautet: „aus der Kirche kommt Ninon, eine junge Witwe“<sup>7</sup> – Anlass für Adam und Mannoury, in ihren Tratsch auch Gerüchte über Grandiers heimliches Lasterleben einzubeziehen. Im ganzen mittleren Abschnitt der Szene „diskutieren“ sie Ninons „zufriedenen Witwenstand“. In der „Warschauer Version“ nun wird an der gleichen Stelle Ninons Erscheinen durch das Grandiers im Hintergrund ersetzt: „Grandier kommt aus der Kirche.“<sup>8</sup> Der Gegenstand, über den sich Chirurg und Apotheker nun austauschen, ist ein völlig anderer. Grandiers Damenbesuche werden nicht angesprochen oder gar zum – durchgehechelten – Thema der öffentlichen Meinung. Hier geht es ausschließlich um Grandiers politische Positionierung, die eines „gefährlichen Skeptikers“ – so Adam – und „Ketzers“<sup>9</sup> – so Mannoury.

Die „Warschauer Version“ weist noch eine weitere größere Auslassung auf. So fehlt die Szene II/7 – Jeannes „Gespräch“ mit einigen ihrer Mitschwestern über die Einstellung der Exorzismen und das nachlassende öffentliche Interesse für die Geschehnisse ihrer Klostergemeinschaft – komplett. Hierfür lassen sich schwerlich Gründe erahnen.

---

<sup>7</sup>KA deutsch/englisch, S. 46, Ziffer 16.

<sup>8</sup>KA polnisch, Ziffer 16: „Z kościoła wychodzi Grandier“.

<sup>9</sup>Ebd., S. 48f., T. 2 und 3 nach Ziffer 17: „To niebezpieczny sceptyk! – Heretyk!“

## 2. Umstellungen

Die Szenenfolge des 1. Aktes ist in der „Warschauer Version“ erheblich durcheinander geraten. Neben der Verlegung von Szene 3 zu Szene 7 betreffen weitere Umstellungen folgende Abschnitte:

– Die ursprüngliche Szene 8 – Grandier und Philippe im Beichtstuhl – rückt an Position 3 und damit deutlich nach vorn; Philippes Zuneigung zu dem Priester, das Geständnis ihrer Liebe und der Beginn ihrer heimlichen Verbindung wird damit an einem frühen Punkt des Geschehens thematisiert.

Musikalisch bleibt die Szene weitgehend unverändert; durch vier zusätzliche Takte am Beginn erhält sie eine etwas ausgedehntere klangliche „Basis“.

– Die ursprüngliche Szene 7 – die Entwicklung des verschwörerischen Plans zwischen Adam und Mannoury – wird etwas nach hinten gerückt und mit Szene 10 zur neuen Szene 9 verbunden. Das im 1. Akt des Originals viermalige, fast symmetrische Einblenden des Intrigantenpaares Adam und Mannoury wird somit leicht gestört.

original: 2 / 4 / 7 / 10      Warschau: 2 / 4 / 9

Die Verknüpfung der beiden Szenen erfolgt in direktem Anschluss, ohne dass ein Takt geopfert würde. Lediglich zu Beginn des zweiten Szenenteiles – der Analogstelle zu den ersten Takten der originalen Szene 10 – wird eine kurze Textänderung nötig. Adam liest aus seinem „Bespitzelungs“-Tagebuch vor. Doch ist es nun nicht Ninon, mit der Grandier beim Stelldichein beobachtet wurde. Die Geliebte wird nicht beim Namen genannt – dass es sich um Philippe handeln mag oder muss, scheint der Zuschauer/Hörer aus dem Kontext zweifelsfrei schließen zu sollen.

– Die ursprünglich sich anschließende Szene 9 – das politische Gespräch zwischen d’Armagnac, de Laubardemont und später Grandier – ist um eine Position vorgezogen, als Szene I/8.

### 3. Zusätze

Die Partitur wurde

- a) – um einzelne Takte innerhalb von Szenen (I/4 und I/9),
- b) – um zwei neue Szenen sowie
- c) – in der Instrumentation  
erweitert.

- a) Takteinschübe finden sich zunächst im

– 1. Akt, Szene 4:

In das Gespräch zwischen Adam, Mannoury und Grandier<sup>10</sup> sind 14 Takte eingefügt. Grandier öffnet mit einer auf persönliches Erleben bezogenen Bemerkung die Szene einem weiteren inhaltlichen Aspekt. Apotheker und Chirurg gefallen sich in leerem Gerede über den „Sitz der Vernunft“, den Mannoury „im Kopf“ zu finden sicher ist. Dazu soll ihm der Schädel eines gerade Gehenkten den Beweis liefern. Ihrem ebenso abstrakten wie abstrusen, Menschen verachtenden Experimentiergebaren setzt Grandier seinen Blick auf das menschliche Schicksal, auf das Leben entgegen. Er, der Priester, war der letzte seelische Anker für jenen verurteilten Verbrecher gewesen, dessen leibliche Hülle jetzt feilgeboten wird. Was dieser ihm an Sünden gebeichtet hatte, gilt Grandier als allzu menschlich: „Daß er lebte“, war sein Verbrechen; brachte Grandier selbst gar Verständnis dafür auf, dass der Verurteilte aus Liebe stahl, soziale Regeln missachtete, nein: vergaß? Die Gedanken Grandiers, die nun in diese Szene einfließen, entstammen ursprünglich einem Dialog Grandier – Kanalräumer aus dem 1. Akt von Whittings Drama, so dass der für den Komponisten durchaus bedauerliche, aber dramaturgisch notwendige Verzicht auf jene – auch Shakespeare'sche Kommentator-Eigenschaften aufweisende – Figur wenigstens ein wenig aufgefangen wird:<sup>11</sup>

<sup>10</sup>KA deutsch, S. 66 nach T. 3.

<sup>11</sup>Boniecki, *Penderecki's 'The Devils'*, S. 75, betonte, dass der Komponist auf die Figur des Kanalräumers verzichtet habe.

**Gr**

Jung war er. Ein junger Mann. – Auf dem Weg zum Galgen brachten sie ihn zur Kirchentüre; hier hießen sie ihn niederknien. – Er bekannte mir seine Sünden.

**Mry**

Die waren?

**Gr**

Daß er lebte.

**Ad**

Ha, das erklärt alles.

**Gr**

Doch das war todeswürdig. Seine Mannheit übergab ihn der Gewalt der Sinne. Mit ihnen betete er ein junges Mädchen an! Und so stahl er.

**Ad**

So henkten sie ihn!

**Mry**

So wurde er gehenkt.

**Gr**

Eines hat er nur mir allein gestanden. Das war nicht für Gottes Ohr bestimmt, sondern das war ein Mann, der zu einem Mann sprach. Er sagte, wenn er das Mädchen schmückte, dann sah das Metall farblos aus, wertlos gegen ihre goldene Haut.

Dafür tat er nun Buße.<sup>12</sup>

Nach Grandiers Abgang sind es diese Äußerungen, auf die Chirurg und Apotheker entrüstet reagieren. War ihnen im Original Grandiers Beziehung zu Ninon – Bezug nehmend auf Szene I/2 – Anlass zum

---

<sup>12</sup>KA polnisch, S. 67-69, T. 5 nach Ziffer 30 bis T. 3 nach Ziffer 31; vgl. *Die Teufel (The Devils) von John Whiting, deutsch von Erich Fried*, Typoskript, Frankfurt/Main o. J., S. 12f. (Die zitierten deutschsprachigen Textstellen wurden von der Autorin, AB, aus den Ergänzungen der „Warschauer Fassung“ – die wie der gesamte Text von Ludwik Erhardt ins Polnische übersetzt wurden – in enger Anlehnung an Erich Frieds entsprechende Originalstellen formuliert. Frieds Typoskript weist keine Unterteilung in Szenen innerhalb der Akte auf.) Die Abkürzungen der Rollennamen entspricht denen in Partitur und Klavierauszug.



Lästern gewesen, so ist es nun die von der vermeintlichen Mehrheitsmeinung abweichende Haltung des Priesters gegenüber dem gehenkten Verbrecher, oder allgemeiner: Sein Versuch, Verständnis für (folgeschwere) menschliche Schwäche aufzubringen. Zwar deckt sich auf die gleichen Noten noch die „Wertung“ der beiden: „Unflat!“ / „Świństwo!“<sup>13</sup> Doch der Schluss, den Mannoury zieht, fällt in der „Warschauer Version“ ungleich härter, kompromissloser aus. Hieß es im Original noch: „Natürlich. Er kam doch eben von ihr [der Witwe Ninon]“, <sup>14</sup> so legen Mannourys Worte nun (an gleicher Stelle, musikalisch nahezu unverändert) die endgültig ablehnende Haltung gegenüber Grandier, ja dessen schon nicht mehr abwendbares Los offen: „In unserer Stadt ist kein Platz für einen wie ihn.“ („W naszym mieście nie ma miejsca dla takich jak on!“)<sup>15</sup> Nun stellt das Intrigantenpaar auch Grandiers sündhaftes Liebesleben als ein Element seiner Außenseiterrolle wie seiner Angreifbarkeit heraus. Und dies mit viel deutlicheren Worten als in der Originalfassung der Oper: Er mache aus einem Sünder einen Heiligen, „[...] während er selbst die Sünde nicht meidet [...] mit der kleinen Dirne Philippe“.<sup>16</sup> Von vornherein erscheint nun Philippe als Frau, die Grandier liebt, in der „öffentlichen Meinung“ Louduns sehr viel negativer belastet als die junge Witwe Ninon, während Grandiers Beziehung zu Philippe im Original nicht von Dritten wahrgenommen bzw. thematisiert wird.

– 1. Akt, Szene 9:

ist melodramatisch angelegt. In der Originalfassung kommt Grandier zum „politischen Gespräch“ zwischen „d’Armagnac und de Laubarde mont auf den Stadtmauern“ hinzu: Was sie über existenzielle Fragen – d.h. den souveränen Fortbestand der Stadt (und derer, die darin freiheitlich, unabhängig denken) – diskutieren, bildet mittelbar gleichwohl den Hintergrund zu Grandiers persönlichem Niedergang. Der Verlauf der grundierend funktionierenden Musik ist in der „Warschauer Version“ um fünf Takte erweitert, aber zudem auch „geschnitten“

<sup>13</sup>KA deutsch, S. 66, T. 1 nach Ziffer 33 / KA polnisch, S. 69, T. 1 nach Ziffer 32.

<sup>14</sup>KA deutsch, S. 66, T. 2-3 nach Ziffer 33.

<sup>15</sup>KA polnisch, S. 69, T. 2-3 nach Ziffer 32.

<sup>16</sup>KA polnisch, S. 70f., T. 4-6 nach Ziffer 32.

und neu montiert. Im Original verändern sich Klangflächen, von aus-  
geschriebenen Clustern ausgehend, fließend (durch Glissandi) und er-  
fahren durch wenige motivische und/oder rhythmische Impulse Auf-  
lockerung. Das gleiche geschieht in der „Warschauer Version“ (I/8),  
allerdings ist die Reihenfolge der Takte verändert und zudem gering-  
fügig erweitert. Auch der am Text ablesbare inhaltliche Verlauf wird  
gedreht.

Hier nun eröffnet Grandier die Szene im Gespräch mit d'Armagnac,  
dem Gleichgesinnten in politischen Fragen, und diskutiert mit ihm die  
– schließlich unabwendbare – Bedrohung: Die Stadtbefestigung von  
Loudun (durch d'Armagnac einst unter großem Aufwand und mit Zu-  
stimmung des Königs erneuert<sup>17</sup>) soll geschleift, die Stadt ihrer Wür-  
de beraubt, vernichtet und in die Bedeutungslosigkeit gestoßen wer-  
den. All dies zu Gunsten der Machtstabilisierung und -erweiterung des  
Kardinals Richelieu! Für diesen in der Originalfassung nicht derart  
detailliert ausgeführten Abschnitt wird eine vorher unberücksichtigte  
Textstelle aus Whittings Drama – welche die objektiven, politischen  
Gründe für Grandiers Scheitern deutlicher zeigt – einmontiert.<sup>18</sup> Die  
entsprechenden Zeilen in Erich Fried's deutschsprachiger Übersetzung  
von Whittings Drama, die als „Vorlage“ für das Libretto schließlich ver-  
knüpft bzw. konzentriert werden mussten, lauten:

<sup>17</sup>Vgl. Huxley, *Die Teufel von Loudun*, S. 71.

<sup>18</sup>KA polnisch, S. 91, Szene I/8, T. 6-10: „**D'Ar:** A więc jest to punkt zwrotny  
w historii naszego miasta. – **Gr:** Czy żądają zburzenia wszystkich fortyfikacji?  
– **D'Ar:** Tak, oczywiście jest to najzwyczajniejszy wybieg. Ilekroć mówi się w na-  
szym kraju o tak zwanym odrodzeniu narodowym, znaczy to, że ktoś w Paryżu  
sięga po absolutną władzę. Ciemni i chytry prowincjusze jak my, Grandier,  
nie potrafią sięgnąć wzrokiem poza mury miasta. A więc przychodzi rozkaz,  
rozkaz kardynała, aby je zburzyć. To ma rozszerzyć nasze horyzonty. – **Gr:** Mi-  
asto będzie teraz bezbronne. – **D'Ar:** Jak nędzna wieska. – **Gr:** Czemu oni  
tego żądają? – **D'Ar:** Tym razem oficjalna wersja brzmi, że takie fortyfikacje  
sprzyjają hugenockim rebeliom. – **Gr:** Przecież brednie. – **D'Ar:** Ludzie ogar-  
nięci żądają władzy, jak Richelieu, często usprawiedliwiają swoje postępowanie  
bzdurnymi argumentami. Jest to pogarda dla prawowitej władzy, zwykła u tych,  
którzy pragną ją przechwycić. Wprowadzić wysłannika króla.“

**D'Ar**

So ist also die Reihe an dieser Stadt.

**Gr**

Soll das alles niedergerissen werden?

**D'Ar**

Ja; das wollen sie. Natürlich ein Vorwand. Richelieu sitzt beim König in Paris.

Er flüstert ihm ins Ohr.

Wir Unwissende, bauernschlaue Provinzler können nicht über unsere Stadtmauern hinaussehen. Darum haben wir den Befehl vom Kardinal – 's ist ja ein Befehl – die Mauern zu schleifen. Wird das unseren Gesichtskreis erweitern?

**Gr**

Haben sie denn Gründe für diesen Befehl gegeben?

**D'Ar**

Solche Befestigungswerke bieten den Protestanten Gelegenheit zu einem Aufstand.

Wenn ein Mann auf Macht aus ist, wie Richelieu, kann er sein Tun mit Absurditäten rechtfertigen.<sup>19</sup>

In der „Warschauer Version“ ist es nun de Laubardemont, der zu dem Zwiegespräch hinzukommt und die Szene (wie im Original) auch eher wieder verlässt. Ein kurzer, ursprünglich nicht enthaltener Einwurf Grandiers sowie d'Armagnacs relativierende, ja aufklärende Reaktion darauf gibt einen kleinen Hinweis auf Grandiers partielle Naivität bzw. Arglosigkeit. Bezug nehmend auf den eben sich entfernenden de Laubardemont heißt es bei Whiting/Fried:

**Gr**

Ein komisches kleines Männchen.

**D'Ar**

Mein lieber Freund, wir sind alle Romantiker. Uns schwebt ein Bild vor, wie unser Leben von einem geflügelten Boten auf einem schwarzen Roß verändert wird. Aber viel häufiger stellt sich dann heraus, daß es ein schäbiges kleines Männchen ist, das uns über den Weg stolpert.<sup>20</sup>

<sup>19</sup>Whiting/Fried, *Die Teufel*, S. 41f.

<sup>20</sup>Ebd., S. 60.

Dies ist genau eine jener Passagen, von denen Edward Boniecki in seinem Aufsatz *Penderecki's 'The Devils of Loudun' and the Case of Urban Grandier* bedauert, dass der Komponist/Librettist auf sie verzichtet habe. Bei seinen Ausführungen über die Banalität als Aspekt des Bösen zitiert Boniecki eben jene Alternativ-Stelle aus Whitings Drama *The Devils*.<sup>21</sup> Der kleine ehrenwerte Mann, so einer wie Man-noury oder Adam, sei es gewöhnlich, der einen Grandier zu Fall zu bringen behilflich ist. Boniecki folgert, dass – obwohl diese Whiting-Worte in der Oper ausgelassen seien – sich das Problem der Banalität des Bösen, verursacht von gewöhnlichen Menschen, in dieser Passage der Oper am Klarsten zeige.<sup>22</sup> Der Einschub der genannten Passage verstärkt die Aussage in der „Warschauer Version“, wie von Boniecki wohl erhofft.<sup>23</sup>

Die hier thematisierte Gefährdung des Einzelnen durch die Intrigen der „kleinen schäbigen Männlein“ in den Machtgefügen dieser Welt wird mit einer weiteren Einblendung unterstützt, weitergeführt durch:

b) Einschub einer neuen Szene

– im II. Akt innerhalb der letzten (9.) Szene des Originals.<sup>24</sup>

Es ist abermals eine melodramatische Szene, die teilweise auf ähnlichen, eng ausgefüllten Akkordgrundierungen wie in Szene I/9 basiert.

<sup>21</sup>Boniecki, *Penderecki's 'The Devils'*, S. 71-79: „We see our lives being changed by a winged messenger on a black horse. But more often than not it turns out to be a shabby little man, who stumbles across our path.“

<sup>22</sup>Ebd., S. 78: „And although Penderecki omitted the quoted Passage [...] the problem of the banality of evil, created by ordinary people [...] is still clearly visible here.“

<sup>23</sup>Während hier – ausnahmsweise – überhaupt auf die Besonderheiten der „Warschauer Version“ Bezug genommen wird (ebd., S. 77, erwähnt Boniecki die Einfügung der im Folgenden geschilderten „nächtlichen Szene“ innerhalb der originalen Szene), sagt (oder weiß?) der Autor von dem Zusatz ausgerechnet dieser von ihm so wichtig erachteten Passage nichts. Muss man daraus etwa ableiten, dass der Szeneneinschub – obwohl im polnischen Klavierauszug enthalten – in der Warschauer Inszenierung und/oder den folgenden nicht realisiert wurde?

<sup>24</sup>KA deutsch, S. 288, nach T. 2, vor più; KA polnisch nun Scena 10, bei Ziffer 44, S. 156ff.

Zu Wort kommen – so zu sagen im Vordergrund – de Condé und de Laubardemont. Ihr stummes Gegenüber ist der Kronrat, dem als wichtigste Personen u. a. König Ludwig XIII. und Kardinal Richelieu, das real stets präsente, die staatlichen Machtkonstellationen bestimmende Duo, angehören. Beide Personen werden neu in das Werk eingefügt, allerdings nicht unmittelbar agierend oder musikalisch in das Geschehen eingreifend. Und dennoch empfängt gerade auf diese wortlose Art de Laubardement die Handhabe, Grandier zu vernichten. In dieser Szene zeigt sich Grandiers „Verbrechen“ deutlich: Gegen die politisch stärkere Macht gewesen zu sein und sich die Freiheit genommen zu haben, persönliche Vorlieben, bisweilen auch echte Gefühle auszuleben. Wiewohl alles auf den Befehl, Grandier zu vernichten, hinausläuft, versiegt die menschliches Verhalten mahnende Stimme – aus dem Mund de Condes – nicht: Wollte man den politischen Gegner vernichten, taugten dazu – gar allein als „Beweise“ zur Verurteilung – niederträchtige Schnüffeleien in seinem Privatleben nicht:

#### De Cn

Um Jesu Christi willen, wenn Ihr den Mann vernichten wollt,  
so vernichtet ihn doch!

[...] Eure Methoden sind schändlich. Er verdient etwas Besseres.

Jeder Mann verdient etwas Besseres.

Pocht auf Eure Macht und tötet ihn, aber durchstöbert nicht sein Haus,  
um dann derlei Indizien gegen ihn zusammenzuscharren. ... Jugendeseleien,  
alte Liebesbriefe und die erbärmlichen Reliquien, die man in Laden oder  
zuunterst in Schränke stopft – Dinge, die ein Mann nur aus Angst aufhebt,

er könnte eines Tages diese Andenken daran,  
daß man ihn einstmals geliebt hat, nötig haben.

Nein, vernichtet einen Mann um seines Widerstandes willen,  
um seiner Stärke oder seiner Majestät willen,  
aber nicht dafür!<sup>25</sup>

Eine weitere völlig neue Szene ist zwischen Akt I und Akt II eingefügt: Die heimliche Eheschließung Grandiers mit Philippe. Sie bezieht

<sup>25</sup>KA polnisch, II. Akt, Scena 10, S. 157, T. 3ff. (= T. 7 nach Ziffer 44): „Na miłość Jezusa Chrystusa“; deutscher Text entsprechend bei Whiting/Fried, *Die Teufel*, S. 138f.

sich auf eine entsprechende Episode in Whitings Drama:<sup>26</sup> Bei Huxley erfahren wir, dass es sich „historisch“ anders verhielt:<sup>27</sup> Grandier zelebrierte eine Vermählungszeremonie mit der von ihm wahrhaft geliebten Madeleine de Brou und keineswegs mit dem Mädchen Philippe Trincant, um deren aussichtslose Zukunft und zerstörten gesellschaftlichen Ruf er sich nicht scherte. Die hinzugefügte Opernszene transportiert vor allem zwei neue Momente: Grandiers persönliches Bekenntnis zu der Frau, die er liebt, sowie ein weiteres, wenn auch nicht öffentliches Durchbrechen der Grenzen, die ihm seine Religion, seine Kirche, sein Amt setzen. Wenngleich er mit seiner freizügigen Lebensweise sich nicht anders verhält als viele seiner Amtsbrüder und vorgesetzten kirchlichen Würdenträger,<sup>28</sup> bildet der Versuch, das Sakrament der Ehe sich selbst zu spenden, eine Regelverletzung sondergleichen. Er bedeutet nicht nur ein Höchstmaß an Opposition gegen die eigene Kirche, sondern letztlich gar die Abkehr von deren Prinzipien und von ihr selbst.

Diese Szene ist großzügig angelegt. In ruhigem Tempo können sich die Dinge langsam vollziehen; im Vergleich zu anderen Szenen nimmt die instrumentale Einleitung einen relativ breiten Raum ein. Der Deklamationsstil bringt keine bruchhaft wahrnehmbaren Veränderungen, was an den Gesangslinien oder Tonrepetitionen nachzuvollziehen ist; tonhöhenfixiertes und freies Sprechen sind ebenso einbezogen.

<sup>26</sup>Ebd., S. 78ff.

<sup>27</sup>Huxley, *Die Teufel von Loudun*, S. 56.

<sup>28</sup>Vgl. ebd., S. 69f.; hinsichtlich des Bischofs von Maillezais heißt es etwa: Er führte „das Leben eines lustigen jungen Höflings. Von den Verantwortlichkeiten der Ehe ausgeschlossen, empfand er es nicht als notwendig, sich die Freuden der Liebe zu versagen. [...] In den Pausen, in denen er nicht der Liebe oblag, beschäftigte sich der junge Bischof hauptsächlich mit Kriegführen, erst zu Land, als Generalquartiermeister und Intendant der Artillerie, und später zur See, als Kapitän eines Geschwaders und als Marineminister. In letztgenannter Eigenschaft war er gradezu der Gründer der französischen Kriegsflotte.“

## c) Die Instrumentation

wurde in der Mehrzahl der Szenen verändert. Dabei handelt es sich ausschließlich um Zusätze, reduziert wurde der Orchestersatz in keinem Takt.

Der Komponist hatte die Oper in den vergleichsweise wenigen Jahren seit der Uraufführung in verschiedenen Bühnenräumen gehört. Er hatte selbst zu dirigieren begonnen und Orchesterwerke instrumentiert, in denen Klangbalance und -volumen im Detail anders gesteuert wurden. Die hier nun vorgenommenen Retuschen zielten nicht auf grundlegende Änderungen des Klangbildes, sondern auf Verdeutlichung beabsichtigter Klangwirkung, Farbgebung oder Akzentuierung. Häufig wurden beispielsweise Stimmteilungen aufgehoben oder nur partiell eingesetzte tiefe Streicherstimmen „aufgefüllt“ und somit eine Stabilisierung des Bassfundamentes vorgenommen. Punktuell verwendete Effekte wurden teilweise zugunsten einer etwas längeren Verweildauer, d.h. um größere Präsenz bzw. Wahrnehmbarkeit zu gewährleisten, durch Einbeziehung anderer Instrumentenfarben intensiviert.

Während diese Änderungen an der Partitur mit dem schaffensspezifischen Kontext um 1975 in Zusammenhang zu bringen sind, dürften

## d) weitere Änderungen

durch den aufführungsspezifischen Kontext veranlasst gewesen sein. Dass es für die polnische Erstaufführung einer polnischen Textfassung bedurfte, erschien selbstverständlich. 1974 erfolgten diesbezügliche Abstimmungen zwischen dem Komponisten und Ludwik Erhardt, der schließlich die Übersetzung vornahm. Dass *Die Teufel von Loudun* nicht in – übersetzter – Originalgestalt mit sprachbedingten Rücksichten in der Behandlung der Gesangspartien auf die Bühne kam, wurde erläutert. Die verschiedenen Arten des Eingreifens dürften auf unterschiedlichen Ursachen beruhen, inszenierungsspezifischen einerseits und solchen, die vom Komponisten im Vorfeld – unabhängig von der Einstudierung 1975 – ausgeführt wurden, andererseits.

Das Auslassen der Ninon und der Badeszene Mitte der 1970er-Jahre in einem katholischen Land innerhalb des Warschauer Pakts lässt ein „Verbot“ der moralisch zweifelhaften Person wie der freizügi-

gen Szene vermuten. Eine ausdrückliche Bedingung, eine zensorische Vorgabe für diesen szenisch-musikalischen Eingriff hat es jedoch wohl nie gegeben. War er also allein Bestandteil der Regiekonzeption von Kazimierz Dejmek, um Angriffsflächen für Kritik – von welcher Seite auch immer – von vornherein zu reduzieren? Auch die Umstellungen im 1. Akt und die Auslassung im 2. Akt dürften primär den Intentionen des Regisseurs zuzuschreiben sein. Dass alle Änderungen von Dejmek angeregt wurden – wie es der Programmhefttext von Erhardt suggeriert<sup>29</sup> –, dürfte nicht den Tatsachen entsprechen: Penderecki hatte noch bevor die Warschauer Aufführung geplant wurde, weitere Szenen skizziert. Von manchen Änderungen, vor allem den Streichungen, erfuhr der Komponist, der weder in der Probenphase noch zur Premiere in Warschau zugegen war, erst, als sie bereits praktiziert wurden.<sup>30</sup> Er hat sich allerdings später – auch im Zuge der für die Veröffentlichung und weitere Benutzung gedachten Drucklegung – nicht gegen diese Eingriffe und damit auch nicht deutlich gegen diese Fassung ausgesprochen oder gar deren weitere Verbreitung untersagt.

Die Einfügungen von Szenen und Szenenteilen sowie die Erweiterungen in der Instrumentation waren im Vorfeld zwischen Komponist und Ausführenden vereinbart und vorbereitet bzw. ausgeführt worden. Die Veränderungen, die der Komponist mit diesen neuen Abschnitten anbrachte, konnten – was die inhaltliche Seite betrifft – keineswegs als „beschönigend“, das Konfliktpotenzial der Aussage des Stücks mindernd angesehen werden. Sie legten vielmehr politische Hintergründe offen, die verallgemeinerbar bzw. auf jede autoritäre Staatsform – und damit auch auf die damalige polnische – projizierbar waren. Die Botschaft wurde verstärkt: Der Einzelne – also Grandier –, der wider gesellschaftliche Normen (wie verlogen sie auch praktisch gehandhabt werden) verstößt und sich in machtpolitische Intrigen einmischt, ist zum Scheitern verurteilt.

Der Komponist und Librettist Penderecki nutzte die Chance zur Werk-Erweiterung, indem er einige inhaltliche Momente hinzufügte, die bei der gezwungenermaßen selektiven Auseinandersetzung mit

---

<sup>29</sup>Ludwik Erhardt, *Diabły z Loudun Krzysztofa Pendereckiego*, Programmheft Warschau 1975 (ohne Seitenangabe).

<sup>30</sup>So der Komponist in einem Gespräch mit der Verfasserin AB im Januar 2003.



der literarisch-dramatische Vorlage im „Original“ ausgespart werden mussten. Einige der ursprünglich schon skizzierten, für die Originalfassung nicht verwendeten Nummern fanden nun Eingang in die „Warschauer Version“.

Dass Zusätze innerhalb einer einmal abgeschlossenen Partitur überhaupt möglich waren, liegt in der spezifischen dramaturgisch-architektonischen Konzeption der *Teufel von Loudun* begründet. Die gegenüber der Dramen-Vorlage prinzipiell beibehaltene, doch in der Summe ihrer Einzelteile reduzierte rasche Folge vieler Einzelszenen hat Penderecki in keinem anderen seiner Bühnenwerke – bedingt durch die gänzlich andere thematische und dramatische Ausgangsbasis und die selbst gewählte Großform – als Gestaltungsprinzip so wieder benutzt. Die Anordnung der ausgewählten Whiting-Szenen wie ihre musikalische Disposition erfolgte im Original nicht nach streng kalkulierten Regeln, die eine „Öffnung“, sei es durch Streichungen oder Erweiterungen, nicht zugelassen hätten. Weder innerhalb der Szenen noch innerhalb eines Aktes gibt es serielle Strukturen oder festgelegte Zeitgrundierungen, die Veränderungen in der Mikro- wie Makrostruktur unmöglich machten. Die Originalgestalt der *Teufel* ist keine hermetisch geschlossene – und ließ sich somit öffnen.

Dass der Komponist dies selbst mit Einschüben tat, ist nachvollziehbar. Dass damit die Möglichkeit für größere Eingriffe in die Binnenstruktur, auch von fremder Hand, bedenken- und grenzenlos gegeben wäre, erscheint eher fragwürdig. Jene fast filmschnittartige Schnelligkeit, mit der im Original, sprachlich wie musikalisch teilweise äußerst knapp gefasste Szenen gereiht werden, mochte dazu verführen, sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang zu lösen und neu zu „ordnen“. Die inhaltliche Stringenz scheint in der Warschauer Anordnung nicht zu leiden – ein signifikanter Gewinn lässt sich allerdings ebenso wenig ablesen. Welchen Nutzen – und damit welche Legitimierung – besitzt eine solche Neuordnung also? Weder Handlungsfortgang noch Figurencharakterisierung erfahren größere Eindeutigkeit oder stärkere Prägnanz.

Dass es gerechtfertigt, vielleicht sogar nötig erschien, die Besonderheiten der „Warschauer Version“ hier so ausführlich zu betrachten, ist der Tatsache geschuldet, dass alle Veränderungen nicht auf die – mehr als 70 Mal aufgeführte – Warschauer Inszenierung beschränkt

blieben: Das im Verlag PWM hergestellte Material zur Aufführung in polnischer Sprache folgte dieser „Version“. Es muss davon ausgegangen werden, dass alle weiteren Aufführungen in polnischer Sprache, d.h. alle in Polen seit 1975 erfolgten Aufführungen der Opernhäuser des Landes, diese bearbeitete, vom deutschsprachigen Original abweichende Fassung benutzten und bis heute benutzen.

Dass sie ein über so viele Jahre währendes „Eigenleben“ entwickeln würde, war zum Entstehungszeitpunkt nicht abzusehen. Der Komponist erhob keinen Einspruch, etwa gegen Änderungen anderer Hand, und legitimierte sie damit indirekt. Es darf angenommen werden, dass er die selbst hinzukomponierten Szenen und Szenenteile von vornherein auch für die originalsprachige Fassung benutzt wissen wollte – von ihnen wurden zwischenzeitlich teilweise bereits deutschsprachige Partiturseiten, jedoch keine Klavierauszugseiten angefertigt. Bislang wurden diese jedoch noch nicht in das deutsche Aufführungsmaterial eingefügt, so dass die Erweiterungen in den deutschsprachigen Produktionen seit 1975 (u.a. Wien 1995, Turin 2000, Dresden 2002) nicht berücksichtigt werden konnten.

Es darf bezweifelt werden, ob die gleichzeitige Existenz zweier abweichender Werkgestalten der Oper als endgültig angesehen werden muss. Bleibt abzuwarten, ob und wann es zu einer – vielleicht „Original“ und vorliegende sowie mögliche neue Autoren-Erweiterungen vereinenden – „Endfassung“ der *Teufel von Loudun* kommen wird.